A ribalta paulistana no início do século XX: indícios imagéticos de uma ruptura gradativa

The theater in São Paulo at the beginning of the twentieth century: pictorial evidence of a gradual breakdown

José Gustavo Bononi

RESUMO

Este artigo pretende analisar as transformações na ribalta paulistana que se deram durante o final do século XIX até a terceira década do século XX em São Paulo através da mudança de enfoque estético na produção do comum sensível fotográfico referente ao teatro. Pretende-se contribuir com os estudos que enfatizam as relações teórico-metodológicas entre história e imagem e apresentar um trabalho para o carente campo da historiografia do teatro nacional.

Palavras-chave: Teatro; imagem; fotografia;

ABSTRACT

This article intends to analyze the changes in the theater that took place in São Paulo during the late nineteenth century until the third decade of the twentieth century in this city through change of aesthetic focus on the production of the common sentient photographic related to the theater. It is intended to contribute to studies that emphasize the theoretical and methodological links between history and image and introduce a work for the poor field of national theater`s historiography.

Key-words: Theater; image; photography;

No final do século XIX e nos primórdios do século XX é difícil falar em uma produção de teatro de repercussão na cidade de São Paulo que não seguisse o roteiro das grandes companhias europeias importadas, que quase como regra, primeiramente, passaria pela capital do Rio de Janeiro em uma provável *tournée* na América do Sul, antes de visitar a capital paulista. Quando não era esse tipo de trabalho, é possível notar a encenação de alguns autores, atrizes e atores consagrados das comédias de costumes e revistas também seguindo os modelos cariocas. Entretanto, diferentemente do Rio de Janeiro, o teatro em São Paulo no início do século não pode ser considerado como uma diversão urbanizada, "não ganhava as ruas, não invadia a cidade, não era sinônimo de cosmopolitismo" (MATTOS, 2002, p. 111), apesar de ter, mesmo antes da inauguração de seu primeiro Teatro Municipal em 1911, espaços disponíveis para grandes encenações, como o teatro São José no viaduto do Chá, o politema no Anhamgabaú, o Teatro Santana situado na rua Boa Vista, entre outros poucos. Neyde Veneziano (1991) apontou para uma única apresentação de uma revista feita em São Paulo no final do século XIX, mais especificamente no ano de

1899, período onde já se tinha uma vasta produção de revistas na capital federal. A peça *O Boato* de Arlindo Leal tinha como temática os acontecimentos da cultura paulista nos anos de 1897 e 1898, tendo sido encenada pela Companhia Sampaio e Faria. Revistas tipicamente paulistas, segundo Neyde Veneziano, começariam a surgir a partir de 1910 tendo como precursores dois comediógrafos nascidos na cidade: Danton Vampré, autor de *São Paulo Futuro*, *O Café de São Paulo*, *De Duas Uma* e *A Pensão de D. Anna* e o jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Salgado, mais conhecido como Juó Banannere[1], autor de *Sustenta a Nota* e *A Divina Encrenca*, peças escritas em parceria com Danton Vampré (VENEZIANO, 1991). Outros grupos com poucas aspirações profissionais e artísticas foram fundados na cidade nesse período, deixando poucas memórias e fontes para pesquisa, devido a pouca repercussão que tiveram na mídia da época, como foi o caso da Companhia Teatral Paulista, criada em 1911 pelo ator Serra (MAGALDI, 2000).

Após a inauguração do Teatro Municipal, a elite da cidade, que nesse momento ainda não via no teatro uma alternativa artística, pôde contar com recitais de poemas, operetas e concertos musicais, como aqueles oferecidos pelo Maestro Chiafarelli e Agostinho Cantu formando a primeira orquestra municipal dali. Além desses, outros músicos que se tornariam referências também passariam por lá, como o violinista Francisco Chiafitelli, as pianistas Vitória e Alice Serva, Guiomar Novaes e Antonia Rudge, a cantora Vera Janacopoulos, a harpista Olga Massuccio, além dos recitais feitos por Rosalinda Coelho Lisboa[2], Margarida Lopes de Almeida e Beta Singermann[3]. Além do Teatro Municipal, esses recitais e concertos musicais eram praticados em espaços de sociabilidades privados, como em chácaras e salões de residências da alta elite paulistana, por exemplo, a *Vila Kyrial*, residência do senador do Partido Republicano Paulista – PRP - José de Freitas Vale[4] e a Chácara do Carvalho, moradia do conselheiro Antonio da Silva Prado (MATTOS, 2002). Estas práticas muitas vezes seriam continuadas por essa mesma elite da cidade nas décadas posteriores e também seriam determinantes na formação de importantes grupos amadores de teatro que ainda viriam surgir e que serão mencionados mais adiante.

O Teatro Municipal, mesmo sendo adotado como um espaço cultural da elite paulistana, em seus primeiros anos de funcionamento foi usado em consonância com aquilo que agradava àquele grupo social e como já mencionado os espetáculos dramáticos estavam longe de ser preferência. Também fora prática daquela elite os glamourosos banquetes políticos realizados pelo Partido Republicano Paulista onde "as elites políticas podiam ver realizarem-se os seus requintados apetites gastronômicos e gostos artísticos" (MATTOS, 2002, p. 127) e a realização de bailados de carnaval. Devem ser referenciadas também algumas óperas que foram cantadas ali, segundo David Mattos:

> No princípio, sem contar O guarani, do brasileiro Carlos Gomes, sempre representada, as óperas preferidas eram as de Verdi, Puccini e Mascagni, principalmente *Barbeiro de Sevilha, Rigolleto, Aída, La boème, Cavalleria rusticana e Traviata.*

Somente por volta de 1920 é *que Tristão e Isolda, Persival, Loheggrin e Tanhäuser*, de Richard Wagner, foram representadas em São Paulo (MATTOS, 2002, p. 126).

Apesar de poucas vezes, alguns espetáculos teatrais foram encenados nos dois primeiros anos do século XX no Teatro Municipal por amadores da elite paulistana e por grupos consagrados internacionalmente vindo do roteiro de *tournées* pela América do Sul; assim, nomes como Chaby e Aura, Ermete Novelli, Emma Grammatica, Adelina Abranches, Grasso, Alda Garrido, Maria Melato, Huguenet, Réjane (AMERICANO, 1962), entre outros, passariam por aquele palco. Já nos anos 1920 ocorreria uma ruptura por ali, a Semana de Arte Moderna de 1922, fato que mudaria as condições de produção do teatro na cidade permitindo a emergência de autores de peças – que em São Paulo, diferentemente do Rio de Janeiro, eram raros -, jovens se lançando como atores e atrizes, além de novos grupos amadores que surgiriam com uma estética "modernista", que a partir daí, gradativamente, passaria a ser aceita pela elite cultural da cidade.

Concomitantemente a este tipo de "escape artístico" feito pela elite paulistana, que neste momento não demonstrava priorizar qualquer produção que tivesse alguma problemática estética e sim algumas atividades que podem ser interpretadas muito mais como meios de sociabilidades de classe – como a prática de recitais, operetas, concertos musicais e algumas peças -, uma busca por um imaginário de um suposto "bom gosto" europeu pela *finesse* paulistana, outro fato que diferenciaria muito a produção do teatro feito na Capital paulista daquela produzida na Capital federal, seria a prática do teatro amador que era realizada dentro dos círculos operários da cidade. Muitos desses grupos amadores se formavam a partir de associações do proletariado e é sabido até mesmo que se dividiam e formavam grupos separados por categorias profissionais como sapateiros, alfaiates, costureiras, carpinteiros, pedreiros, entre outros (MATTOS, 2002). Obviamente, por não estar abrangido pela mídia de elite, este tipo de produção que fora feito desde o final do século XIX carece muito de fontes para pesquisa, todavia, os indícios e memórias que resistiram ao tempo e ao processo de "triagem cultural" apontam para existência dessas atividades artísticas realizadas em bairros populares como o Tietê e o Tamanduateí[5], sem dúvida, atividades essas precursoras também da atividade teatral na cidade. Por exemplo, tal prática seria de tanta frequência, que os tecelões da Fábrica Santana, no bairro do Brás, possuíam um teatro próprio construído por Antonio Álvares Penteado, o chamado Cassino Penteado (LIMA & VARGAS, 1987). Sabe-se desta prática artística que remonta ao início do século devido à divulgação feita pelos profissionais gráficos, obviamente por adquirirem certo domínio da cultura letrada e dos meios de produção de impressos e por isso algumas memórias desse período resistiram para ulteriores especulações. Lima e Vargas (1987) mencionaram a variedade de jornais em diversas línguas que apontavam para esse tipo de produção artística, como o *Gli Schiavi Bianchi* – este de que pode ser atestada sua circulação desde o final do século XIX - e *La Bataglia*, em italiano, o *Grito Del Pueblo*, em espanhol e o *Volksfreund* em Alemão, periódicos que, trazendo características de um anar-

quismo sindical e do socialismo desse período, divulgavam, entre outras práticas, as produções amadoras de teatro feitas nos círculos operários.

Ainda no final do século XIX e principalmente a partir da primeira década do século XX, diversos grupos filodramáticos, quase na maioria compostos por italianos, se proliferariam pela cidade. De uma forma inédita se tratavam de grupos com interesses mais artísticos do que políticos, diferentemente das temáticas exploradas anteriormente pelas peças produzidas dentro dos círculos operários e mesmo aquelas atividades artísticas da elite. Contudo, assim como os grupos operários, os chamados *filodrammaticis* priorizavam quase que exclusivamente encenações na língua pátria dos imigrantes. Alguns deles se profissionalizariam a partir da ajuda de Companhias estrangeiras. Segundo Sábato Magaldi (2000):

> A lista dos grupos é vasta e revela através da escolha dos nomes, a diversidade de suas tendências: Paolo Ferrari, Leopoldo Marenco, Pietro Mascagni, Nucleo Scolastico Filodramatico Libertario, L'Amore all'Arte, Lega Lavoranti in Legno, Belo Sexo, Gabriele D'Annunzio, Flor Del Braz, Gremio Drammatico Garibaldi, Principessa dei Dollari e centenas de outros. Alguns, não se contentando mais com o amadorismo fundavam seus próprios conjuntos profissionais, ajudados quase sempre por algum elemento de companhia estrangeira que resolvera permanecer no Brasil: Compagnia Stabile Città di San Paolo, Compagnia Giorgina Marchiani, Compagnia Drammatica Guiseppe Lippi, Compagnia Tiozzo-Cuneo (MAGALDI, 2000, p. 33).

É sabido também da coexistência no período de diversos grupos anarquistas que usavam da arte representativa como divulgação de sua luta política. A princípio usando também da identificação de filodramáticos, como o *Nucleo Scolastico Filodramatico Libertario* citado acima por Magaldi, mais tarde, se separariam dessa identificação por considerarem esses grupos como "diletantes" (MATTOS, 2002, p. 119). Assim, trazendo a ideologia anarquista nos próprios nomes, como *Pensamento em Ação*, *Os Libertários*, *Germinal*, entre outros (LIMA & VARGAS, 1987, p. 209), estes grupos também comporiam uma série de conjuntos de representação cênica amadora vinda de classes sociais baixas nas primeiras décadas no século XX na cidade, o que era inédito na ribalta nacional. Segundo Magaldi (2000), à medida que a censura adentrava nos meios culturais os grupos filodramáticos e anarquistas foram desaparecendo, exceto alguns como o *Muse Italiche* e o *Grupo de Teatro do Centro de Cultura Social*, que perdurariam até meados do século. Apesar da relevância desse tipo de produção e da correta afirmação de serem estes os precursores do teatro amador na cidade, bem como da constatação de alguns nomes consagrados do teatro paulistano terem saído dali - como Itália Fausta (Faustina Polloni), que aparecera primeiramente na *Società Filodrammatica Paolo Giacometti* no final do século XIX e Nino Nello (Giovanni Vianello), revelado em 1911 no *Circolo Recreativo Pietro Mascagni* (MAGALDI, 2000) - são poucas as referências constatáveis que provavelmente tiveram no circuito moderno de teatro estabelecido pela elite nos anos posteriores.

Assim, o teatro típico paulistano começava a engatinhar e tomar forma já a partir da segunda metade da década de 1910, por exemplo, com a formação da Companhia Dramática de São Paulo, do teatro Boa Vista por Leopoldo Fróis e a regularidade de pequenas companhias como a Companhia Arruda e a Ítalo Paulista. Soma-se a isso a produção de mais revistas, o surgimento de novos autores como o médico Cláudio de Sousa, autor que seria recebido com furor positivo pela crítica e outros escritos feitos por Danton Vampré e "Juó Banannere" já referenciados aqui. Outros acontecimentos dessa década que marcaram transformações significativas foram: a encenação de *A Caipirinha* de Cesário Mota Júnior; a inauguração do Teatro Avenida na avenida São João; e uma encenação singular no ano de 1919 que marcaria de vez a chegada da elite local na produção teatral com a peça *O Contador de Diamantes* de Afonso Arinos de Mello Franco no Teatro Municipal.

Longe dos bairros populares o teatro amador na cidade feito pela elite começava a renovar o cenário teatral que ainda estava em sua maioria pautado nas revistas, nas produções das companhias filodramáticas e nas comédias de costumes. Nenhuma revolução estética brusca ainda aconteceria, mas algo já teria começado a se transformar vagarosamente e notável alguns anos antes, e que, após a Semana de Arte Moderna de 1922, apesar de sabido que o teatro não fez parte dos debates mais calorosos dos modernistas, uma nova sensibilidade nesta arte se disseminaria a partir daqueles ecos de renovação da cultura e das atividades artísticas da nação que escapariam do Teatro Municipal de São Paulo. Sensibilidade que seria disseminada pela elite local e que teria na pessoa de Alfredo Mesquita[6] o principal articulador dessa renovação artística, responsável por juntar novos grupos amadores, trazer referências internacionais, fazer atuações, escrever e dirigir diversas peças nos anos seguintes nos principais teatros da cidade e principalmente por ser responsável pelas fundações nos anos 1940 de instituições que seriam os principais centros de discussões de renovação estética.

As reverberações das propostas de modernização das artes discutidas na Semana de 1922 puderam ser percebidas no teatro nos anos posteriores, mesmo que não tão diretamente quanto nas artes plásticas, com o aparecimento de novos autores, novos grupos amadores, e novas tentativas de renovações estéticas. As discussões efetivas sobre o teatro paulistano naquela Semana seriam relativas apenas às criticas ao teatro regionalista, que começava a tomar força de bilheteria nas temáticas de algumas peças comerciais da Capital. Todavia, a construção de um comum partilhado, de uma atividade sensível que já se formava mesmo com os grupos filodramáticos, deixou indícios de um processo em movimento e transformação, de início lento e quando provocado, como em 1922, mais acelerado. Essa sensibilidade com a atividade teatral pode ser notada na preocupação em fotografar o espetáculo, atitude que demonstra não só o valor do registro como o olhar daquele foco ou enquadramento peculiar.

Imagem 1 - João Augusto Soares Brandão ou Brandão, o Popularíssimo, 1896.
Foto: Alves Ferreira – Fotografia Americana. Acervo: Cedoc-Funarte.
In: MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo, 2000.

Nas fotografias referentes ao teatro paulista do século XIX, olhando para uma série, mesmo as peças de *vaudeville* importadas ou vindas do Rio de Janeiro, o enquadramento era feito quase que exclusivamente no ator, no indivíduo e menos na cena, na partilha do sensível ofertada, como pode ser percebido também nas imagens 2 e 3. Mesmo se tendo uma preocupação em registrar aquele momento, o ator era mais importante que a personagem, que a arte. Mesmo em Companhias estrangeiras, na imagem abaixo, para o fotógrafo, o ator português Eduardo Brazão é mais importante que seu Hamlet, apesar de já demonstrar um interesse em retratar a personagem, assim como a representação.

Imagem 2 – Eduardo Brazão encenando Hamlet, de William Shakespeare.
Final do século XIX. In: MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo, 2000.

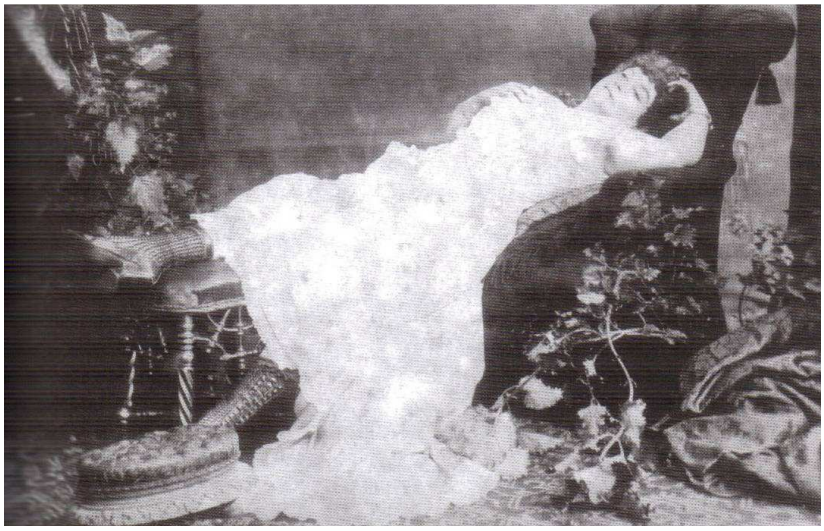

Imagem 3 – Ismênica Santos, 1890. Acervo Cedoc-Funarte.
In: MAGALDI, Sábato. *Cem anos de Teatro em São Paulo*, 2000.

E mesmo quando o enquadramento é no grupo ou na personagem, como nas imagens 2, 3 e 4, esses ficam quase em sua maioria "atrás" dos atores ou atrizes, como nas fotografias acima de Ismênia Santos e de Eduardo Brazão, ou na imagem 4 que retrata o elenco de *Contratador de Diamantes*. Por mais que os figurinos das personagens permaneçam, o efeito de sentido do fotógrafo está mais no registro dos atores tendo ao fundo o Teatro Municipal, do que da atividade cênica. Ou mesmo, o interesse é maior na importância do registro do acontecido para os amadores, do que a atividade artística que os mesmos acabaram de fazer. Ismênia Santos acima, trajada de sua personagem, parece muito mais estar aproveitando o deleite do momento enquadrado pelo fotógrafo, visto a grande atriz que era considerada na segunda metade do século XIX, do que sua protagonista. Um enquadramento forjado que demonstra a maior importância que tinham os produtores da arte frente ao comum partilhado pelos mesmos.

Nesse sentido a representação trazida na foto abaixo de *Contratador de Diamantes* traz uma análise curiosa. A fotografia do suposto elenco, em sua maioria amadores da alta elite paulistana, enquadra o Teatro Municipal lembrando um palacete requintado do período imperial brasileiro com homens trajados pelo figurino da *belle èpoque* paulistana com chapéus, bengalas, smokings e ternos, entre outros que, visivelmente fantasiados com trajes que remontam às cortes imperiais como mulheres com vestidos armados e acinturados e homens com perucas, trajes atípicos para a época e rostos pintados, além de um, ao lado esquerdo, que aparenta representar um homem do campo, diferente das outras personagens masculinas e que trazia aquele lenço entre o pescoço comum entre os bandeirantes e gauchos, compõe de forma harmoniosa a representação das personagens, que visivelmente retratam uma peça que tem como tema a elite de um império como o último testemunhado no Brasil. O curioso é que para aquela representação da peça que ocorria no período, principalmente entre os homens trajados de ternos e smokings, é difícil diferenciar personagens de amadores que estavam "fora da ficção" e que provavelmente estariam ali apenas compactuando aquele momento de confraternização e distensão do elenco da peça. Por exemplo, apesar do traje completamente discrepante entre aqueles de seu gênero, uma mulher ao centro com um vestido preto se destaca, se trata de Antonieta Arinos camuflada no requinte da representação do fotógrafo, esposa do autor da peça Afonso Arinos. Ali naquele enquadramento, os produtores de arte, querendo assim serem vistos na foto, acabam compartilhando com a fantasia da representação da peça de Arinos.

Imagem 4 – Elenco de O contratador de diamantes, de Afonso Arinos em 1919. Teatro Municipal. Acervo: Alfredo Mesquita.
In: MAGALDI, Sábato. *Cem anos de Teatro em São Paulo*, 2000.

O regionalismo acabou se tornando uma temática que agregava cada vez mais sucesso popular durante o segundo decênio do século XX. Peças como *A Italianinha,* de Euclides Camargo e Viterbo Azevedo*, Cenas da Roça e A Dali Bento Camargo* de Avelar Pereira e Euclides de Andrade, *Flor do Sertão* de Arlindo Leal, *Alma Caipira* e *Nossa terra nossa gente* de João felizardo, *A filha do escrivão* de Bento Camargo, Nhazinha de Lídio de Souza, Nhá moça de Abreu Dantas, a consagrada *A Caipirinha* de Cesário Mota Júnior, formavam um conjunto de temáticas que tinham em comum o enaltecimento de aspectos da cultura paulista do interior, um estereótipo positivo do homem do campo, da vida no campo, o cotidiano da roça, as trilhas sonoras da viola, o gado, entre outros. Todavia, como já mencionado, esse tipo de representação vai ser o "bode expiatório" dos modernistas da Semana de 1922; esse gênero era visto como um problema, ainda mais pelo fato de esvaziar o teatro quando se tratava de encenações caras internacionais. Para eles o regionalismo, apesar de ser um material literário, não poderia representar o "fim de uma literatura nacional, aspirado ao universal" (MAGALDI, 2000). Com a Semana de 1922, o projeto modernista paulista de

erradicar os estereótipos do indivíduo brasileiro, mais notável com as produções culturais dos anos 1950, conforme percebido por Marcos Napolitano (2001), ao menos no teatro, estaria colocado em prática.

Claro que no teatro, com uma estrutura institucional, comercial e funcional forte, já existente desde o século XIX com as comédias de costumes, as revistas e os *vaudevilles*, essa modernização institucional e estética iria demorar mais alguns anos, mas, como pode ser percebido, já daria indícios concretos nos anos seguintes em alguns acontecimentos e algumas peças esporádicas. As transformações seriam lentas e gradativas em um intervalo com pouco mais de vinte anos para a efetivação de uma perceptível mudança no trato da estética teatral produzida na cidade, mas os indícios da cristalização de um circuito de referências e pessoal de teatro em São Paulo estão marcados em fundações de novas instituições, no aparecimento de novos indivíduos da cena e de novas sensibilidades artísticas. Em 1924, Procópio Ferreira organizaria sua Companhia, que levava seu nome, estreando no Teatro Royal a peça *Dick*, de Max Dearly. Procópio teria um singular papel na transformação das produções paulistanas por ter dado ênfase e investido nas artes plásticas da cena, empregando novos materiais e novos sentidos, "tudo isso impeliu o teatro a ver com outros olhos a parte cenográfica. Ainda que meramente decorativo, o cenário começava a existir" (MAGALDI, 2000, p. 102). Em 1925 ficaria conhecido outro autor paulista, nascido em Santos, que trazia novos conceitos, novas temáticas e novas alternativas em peças de teatro para o recente circuito de teatro que se estabelecia na cidade, a partir de um trabalho que trazia um olhar para as sensibilidades e os dramas da mulher como em *As mulheres não querem almas*, *As Noivas* e *A comédia do coração*, o santista Paulo Gonçalves só não deixaria mais legados de sua autoria devido a sua prematura morte no ano de 1927. No ano da morte de Paulo Gonçalves outra marca que com certeza traria novas fissuras à cena teatral paulistana, a vinda do consagrado autor internacional Luigi Pirandello com o Teatro de Arte de Roma à cidade. Pirandello, além de grandes montagens de sua autoria realizadas ali, também faria conferências, visitas a teatros locais e deixaria crônicas com memórias de sua passagem por São Paulo (MAGALDI, 2000). Tudo isso fazia com que a ribalta paulista desse um salto quantitativo no número de Companhias, de autores, de atores e atrizes, de críticos e no interesse da classe média emergente em assistir toda aquela cena. No ano do primeiro golpe de Getúlio Vargas no Estado brasileiro, segundo Sábato Magaldi, além dos vinte e dois cinemas que se encontravam em funcionamento e acirravam a concorrência com a produção teatral, a cidade já contava com "oito teatros" (2000, p. 120). Com certeza o golpe de 1930 dispersaria parte dos modernistas de 1922 que se encontrava na cidade e assim, os poucos que ficavam, trariam novas discussões que transitariam do âmbito da cultura para o da política nacionalista. Nesse sentido, alguns se deslocariam para o movimento integralista, seguindo os preceitos do xenofobismo revolucionário de Plínio salgado e outros para as discussões socialistas e também revolucionárias feitas pelo PCB.

Seguindo uma análise de séries de fotografias da cena, o enquadramento do fotógrafo na imagem 5, agora feito já nos anos 1920, se percebe uma nítida preo-

cupação em retratar a cena como um todo, o cenário, as diversas artes que compõem a ribalta, uma transformação clara se comparada com as imagens 1, 2, 3 e 4. Uma preocupação que retrata uma transformação na importância que o sensível partilhado adquiria com o decorrer do século XX no Brasil, por algumas pessoas que faziam questão de enfatizar a produção do grupo. Como o caso da companhia de Procópio Ferreira em 1924, que parece ser precursora nesse tipo de preocupação em registrar sua arte. As imagens tratam de representações fotográficas das encenações de *Eu arranjo tudo* de Cláudio de Souza e *Minha prima está louca* de Colasso e Insausti, que parecem ter sido produzidas no ato na encenação. As imagens que se seguem (imagens 05 e 06) trazem esse problema da representação da cena pela imagem fotográfica de forma mais perceptível, visto que essas fotografias compuseram os livretos com o programa das respectivas encenações. Fato que se não demonstra uma vanguarda nesse tipo de representação da arte cênica produzida pela companhia de Procópio, no mínimo, demonstra uma sensibilidade que aquela instituição arte teria em enquadrar certo olhar e sugeri-lo para sua plateia, de forma que englobasse não só os atores e as representações dos mesmos, como as outras artes que compunham a ribalta das duas encenações trazidas nas fotografias, como as personagens, os figurinos, as cenografias e os elementos que complementavam essas cenografias.

Imagem 5 – Encenação de Eu arranjo tudo de Cláudio de Sousa. Companhia Procópio Ferreira. In: MAGALDI, Sábato. *Cem anos de Teatro em São Paulo*, 2000.

Além das fotografias que compunham os programas das duas peças representadas nas imagens 5 e 6, a Companhia Procópio Ferreira também atentou para deixar explicito para a plateia os nomes dos cenógrafos que prepararam aqueles espaços, como J. Prado em *Eu Arranjo Tudo* e Paim em *Minha prima está louca*, fato que caracteriza a preocupação em enfatizar o caráter coletivo daquelas produções.

Imagem 6 - Encenação de Minha prima está louca de Colasso e Insausti. Companhia Procópio Ferreira. In: MAGALDI, Sábato. *Cem anos de Teatro em São Paulo*, 2000.

Falando ainda dos resquícios que sobraram referentes aos modernistas de 1922 após o golpe de Getúlio em 1930, aqueles que fugindo dessa dicotomia político nacionalista para onde partiram alguns deles, outros, tentando preservar o espírito da Semana e as discussões referentes às atividades artísticas e culturais no país, fundaram o Clube dos Artistas Modernos – CAM – em 1931 e a Sociedade Pró-arte Moderna – SPAM – meses depois da derrocada paulista na chamada revolução constitucionalista 1932, além de outros espaços como a Família Paulista, os Salões de Maio, e o Sindicato dos artistas plásticos, lugares onde "gravitou a arte moderna em São Paulo" (MATTOS, 2008, p. 136) no decorrer da década de 1930.

No ano de 1932 seria criado o teatro social de Jaime Costa na cidade, talvez esse o precursor ou um índice das propostas temáticas que ainda viriam surgir com o Teatro de Arena em meados dos anos 1950. Nos cenários, desenhados quase todos por Lívia Abramo, fábricas em movimento, andaimes com trabalhadores em arranha-céus, o bar de um hotel, elementos que sem dúvida trouxeram uma inovação estilística a ribalta paulistana desconhecida até então, que compuseram as peças *Divino Perfume* de Renato Viana, *Andaime* de Paulo Torres, *O herói de Itararé* de João do Sul e um autor carioca que seria determinante para a renovação estética teatral nacional no final dos anos 1930, Pascoal Carlos Magno com a peça *Pierrot*. O teatro de Jaime Costa não foi um sucesso de bilheteria, apesar de ser reconhecida na mídia a vanguarda da proposta. Nesse mesmo ano outra encenação que vinha na sombra do teatro social de Jaime Costa e que causaria um maior alvoroço por parte da crítica que se especializava na mídia da elite – em especial o jornal O Estado de São Paulo que desde a época do império em que se chamava A Província de São Paulo tinha em seu programa literário um espaço dedicado à crítica teatral -, era a peça *Deus lhe pague* de Joraci Camargo,

encenada pela Companhia Procópio Ferreira no dia 30 do último mês do ano de 1932.

A memória da entrada "oficial" do modernismo no teatro é tida pela historiografia como tardia e se daria com o Teatro da Experiência fundado em 1933 e trazido por um dos artistas modernistas que estiveram à frente na Semana de 1922 e que nesse momento estaria à frente do CAM, o irreverente Flávio de Carvalho. A experiência traria realmente inúmeras inovações para a ribalta paulistana, alguns espetáculos encenados ali como o *Bailado do deus morto* de Flávio de Carvalho e *Coisas de Negro* também de Carvalho em coautoria com Henrique Costa, trariam inovações estéticas inéditas e provocativas para aquele meio elitista ligado a uma representação que enfatizava o modo de ser europeu e cristão, com danças e instrumentos musicais tipicamente africanos. É claro que a entrada "oficial" do modernismo deveria ser encabeçada por um representante legítimo daquele movimento, e nada mais justo do que legar a Flávio de Carvalho esse mérito se o que se entende por moderno naquele momento estivesse associado apenas a ideias e a integrantes de um movimento específico, mas se a concepção do conceito se alargar para grupos e indivíduos que contribuíram para uma inovação do campo cultural e das atividades artísticas, além de uma busca de identidade nacional por esse meio, deve ser ampliado o olhar para além dos chamados "modernistas" de 1922.

Mais adiante, essa mesma preocupação em retratar através da imagem fotográfica não só o cenário, como a representação dos atores em cena, como pode ser vista na imagem 7, que registra a encenação da peça *O bailado do deus morto* do modernista Flávio de Carvalho no ano de 1933. Uma das poucas representações feitas pelo mesmo por não agradar o crivo da censura que era vagarosamente institucionalizada por Vargas. O próprio nome da peça já trazia uma polêmica incômoda para os cristãos ao fazer uma nítida referência às teorias da morte de deus que Friedrich Wilhelm Nietzsche preconizava no século anterior. Flávio de Carvalho seria responsável por trazer um amálgama de um musical mais agressivo para os padrões da época, com uma cenografia e figurinos completamente descompromissados com a representação de uma suposta realidade almejada.

Imagem 7 – Encenação de *O bailado do deus morto*, de Flávio de Carvalho em 1933. Direção de Osvaldo Sampaio. Teatro da Experiência.
In: MAGALDI, Sábato. *Cem anos de Teatro em São Paulo*, 2000.

Conforme se pretende aqui demonstrar, alguns fatos e acontecimentos em torno das imagens que representam o circuito teatral no decorrer do começo do século XX caracterizam que o teatro produzido em São Paulo sofria alterações lentas e gradativas, mais evidentes desde a segunda década do século XX, acelerando em São Paulo com as discussões suscitadas pelo movimento de 1922. Os indícios que apontam para essas transformações seriam mais manifestos nos anos 1920 e 1930 e o caráter exclusivista daquele teatro profissional, feito através da figura dos grandes atores e atrizes, baseado nas revistas e comédias de costumes, vagarosamente se dissolvia, mas isso não significa que essa ruptura se daria de forma abrupta. Esse rompimento com este tipo de hegemonia produtiva só teria uma marca de descontinuidade a partir do momento em que as críticas a este tipo de produção foram deflagradas por uma elite cultural que se portava como amadora. A ruptura estética também não seria radical como tentado por Flávio de Carvalho em 1933, vinha de um projeto elitista de preservar as tradições europeias e seguir com inovações feitas por essas mesmas tradições, alterando lentamente elementos da produção artística e da forma de conceber aquela atividade. E assim Alfredo Mesquita, voltando de seu estágio feito na França e seu contato com o que tinha de mais atual ali junto à escola de Jacques Coupeau, seria responsável por mudanças e transformações efetivas na cena paulista. Sua presença começaria a ser tão destacada naquele meio que se formara ali, que em março de 1936 o consagrado Procópio Ferreira encenaria a primeira peça de sua autoria, *A Espe-*

rança da família, que segundo Mesquita teria sido feita destinada a Procópio. Meses depois Mesquita estrearia, em 5 de dezembro, outra peça de sua autoria e agora sob a sua direção, *Noite de São Paulo*, com um Grupo de Artistas Amadores formado naquela ocasião.

Mesquita teceu nos anos 1930 algumas considerações que comprovam a existência de um discurso mais crítico por parte do ator e teatrólogo frente à produção dramatúrgica nacional, colocando seu pensamento na época como vanguarda, próximo do que seria encabeçado pela elite cultural carioca no papel de Pascoal Carlos Magno também naquela década. Segundo ele, acerca de sua primeira peça:

> Acho que esse gênero de comédia leve é o que mais convém ao nosso teatro e é com saudade que me lembro da temporada de Abigail Maia, de que Procópio fazia parte e levava, no Apolo, peças brasileiras sem grandes pretensões, mas muito bem-feitinhas e divertidas, como *Chá de sabugueiro*, *Onde canta o sabiá* e outras. Prefiro mil vezes nossas peças aos vaudevilles traduzidos do francês, espanhol ou alemão. Aquelas peças tinham um sentido, um caráter bem brasileiro que nos interessava diretamente. Era o verdadeiro "teatro nacional" (MESQUITA in MAGALDI, 2000, p. 141).

Percebe-se o tom crítico de Mesquita com relação aos *vaudevilles* importados e traduzidos para o português e uma defesa explicita de representações de conteúdos que expressassem um modo de vida paulista, "nacional", civilizado e cristão, aos "moldes" europeus como queria aquela elite. Essa característica pode também ser testemunhada se analisados os aspectos formais da imagem abaixo, impressa através da fotografia da encenação de *Noite de São Paulo*.

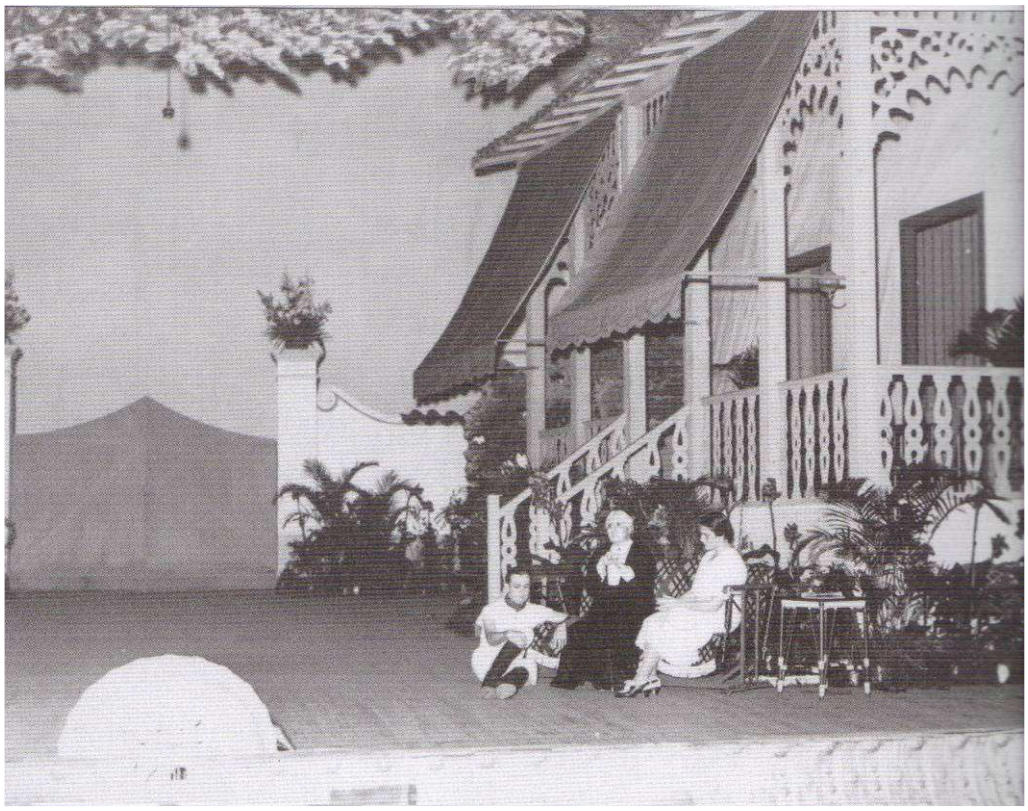

Imagem 8 – *Noite de São Paulo,* de Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1936. Direção: Alfredo Mesquita. Acervo: Alfredo Mesquita.
In: MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo, 2000.

A ênfase é dada em uma representação aparentemente verossímil com a vida no interior e na metrópole do Estado, no caso da peça *Noite de São Paulo* em uma fazenda no interior da Capital, com cantos e danças definidos por Mesquita como "tipicamente" paulistas (MAGALDI, 2000) e enfatizando a composição artística composta pela música de Dinorah Carvalho e artes plásticas da cena de Wasth Rodrigues. Percebe-se na representação a presença ainda marcante do regionalismo, mas um regionalismo agora "elitizado", o modo de vida na roça da elite paulistana. O fato de Mesquita realçar as outras artes que compunham sua cena aponta para um viés discursivo de legitimação e valorização do trabalho em conjunto em detrimento daquele destaque individual, uma das ênfases críticas surgidas também por grupos modernos no Rio de Janeiro nesse mesmo período. Assim, Mesquita traz a vida paulista camponesa, a partir de seu olhar, "nos fins" do século XIX. A fotografia expressa na imagem 8 registra a arte de Wasth Rodrigues que procurou representar, seguindo os preceitos da crítica da época, da forma mais verossímil possível uma típica casa rural do Estado de São Paulo, cenografia que segundo o próprio autor da peça, conseguia "tirar lagrimas dos olhos às senhoras idosas que, assistindo ao espetáculo, lembravam-se, comovidas, dos seus tempos de sinhazinhas" (MAGALDI, 2000, p. 140).

Todavia, a representação de Rodrigues também deixaria rastros formais de seu tempo, rastros anacrônicos, em uma residência que, percebendo e reconhecendo seus elementos e detalhes ornamentais hoje, fica difícil defini-la como sendo tipicamente urbana ou rural do século XIX. Isso porque a imagem apresenta elementos arquitetônicos que nesse período estiveram presentes tanto no interior, quanto na metrópole, além de outros que naquela época dificilmente eram encontrados. Aquela casa, apesar de trazer aspectos nostálgicos do século XIX, mais parecia uma chácara do século XX eclética, um rural que teria sido urbanizado, provavelmente muito presente em uma São Paulo de meados dos anos 1930, do que uma fazenda típica do XIX.

A mistura de formas como um legítimo alpendre da casa colonial com dois toldos mais recentes, o lambrequin adornando arcos e ligando um pilar ao outro, a presença de uma grade guarda-corpo com balaustres delimitando a varanda, o nível elevado da casa com relação ao solo – uma técnica característica das casas rurais, mas que era introduzida na cidade - que ali daria para o jardim as árvores e plantas ao redor da casa expressando o bom gosto botânico da família pequeno-burguesa em uma época que o paisagismo europeu já era admirado e trazido para o interior do lote, deixa a imagem daquela representação proposta por Wasth como um típico lote grande que preservara aspectos do campo comum para uma elite privilegiada em uma São Paulo do século XX. Na imagem, os amadores de teatro Marino Gouveia, Lígia Guimarães e Madalena Lébeis, as duas sentadas em uma cadeira conversadeira feita em madeira em um espaço tomado por muros e colunas, adornados por elementos barrocos e curvilíneos e ao fundo um grande portão para a passagem de automóveis, comprovam este tipo de composição. Talvez o material para a cenografia não fosse o suficiente para dar conta de tal representação pretendida, uma fazenda no campo, como quis Mesquita, e apenas indícios daquilo seriam alcançados ou tentados pelo cenógrafo, mas a presença do muro naquela representação suscita problemas que vão além da falta de recursos cenográficos ou da baixa qualidade da arte feita por Wasth; aquele elemento é um forte indício de uma urbanização vivenciada, expressada de maneira inconsciente pelo artista.

Seguindo adiante, um registro de outra encenação feita também por Alfredo Mesquita, agora no ano de 1938 da peça *Casa assombrada*, também de sua autoria.

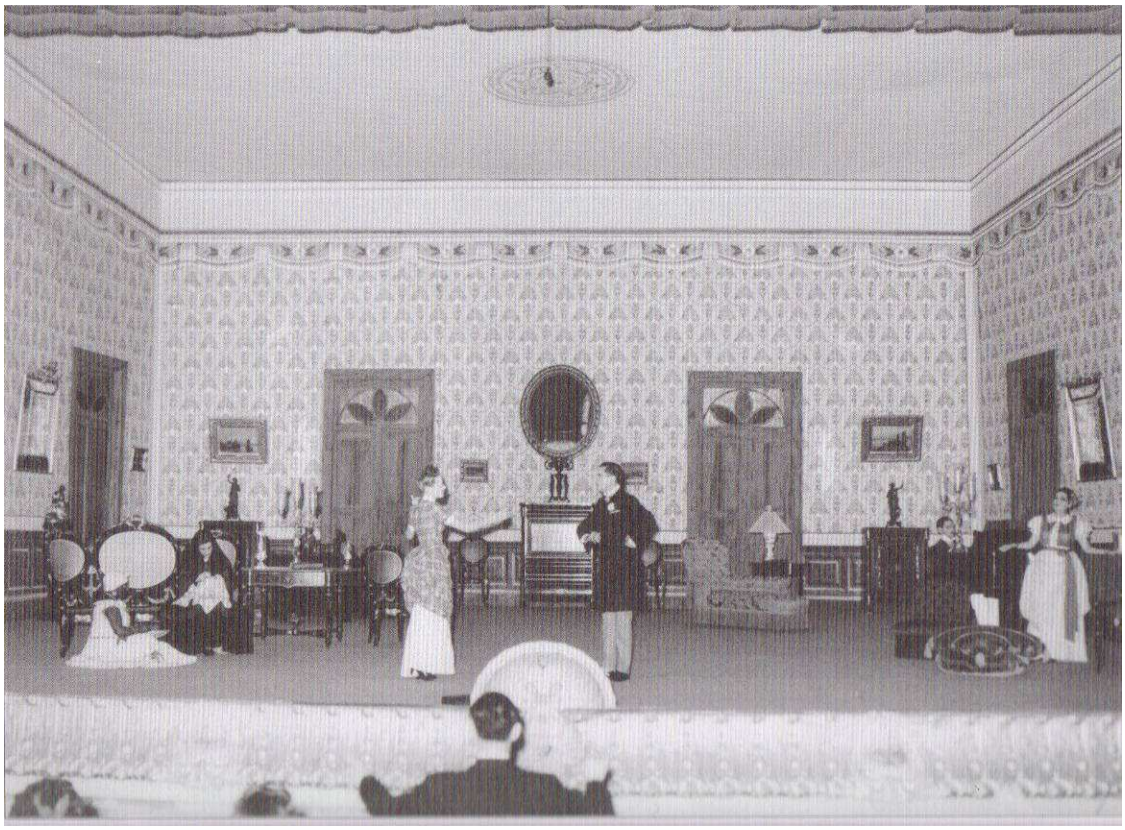

Imagem 9 - Casa Assombrada, de Alfredo Mesquita. Grupo de Amadores, 1938. Direção: Alfredo Mesquita. Acervo: Alfredo Mesquita.
In: MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo, 2000.

A imagem traz típicos mobiliários da casa burguesa paulista, muitas vezes retirados das casas dos próprios integrantes ou de amigos dos mesmos para comporem a cenografia, como pode ser apreendido nos discursos de muitos produtores da época. As cadeiras remontando estilos monárquicos, abajures, descanso para os pés, espelhos, os quadros nas paredes, o papel de parede, as portas adornadas, o gosto por móveis de época formam uma composição que comprova o projeto de uma representação da realidade daquela elite pelas artes, demonstrar que a cidade também tinha uma elite com gostos requintados. Vagarosamente um projeto de expressar costumes e modos de vida europeus ficava cada vez mais comum para a elite paulista que no final dos anos 1930 adentrava de vez no modo de produção da cultura da cidade e principalmente no modo de produção do teatro.

Agora a ruptura estética no teatro paulistano que começou a tomar forma lá nos anos 1910, mesmo com o regionalismo e sua refutação posterior, com as novas companhias menores que se estabeleciam, e depois com Procópio, Jaime Costa, Flávio de Carvalho e outros, no final dos anos 1930 é perceptível sua tomada de rumo estilística por uma via mais patente. A ênfase a partir daí seria dada na qualidade da arte coletiva, além da busca de identidades, representações e referenciais próprios dos paulistas, realce na identidade que pode ser interpretada

também pela proximidade temporal dos acontecimentos beligerantes da revolução constitucionalista de 1932.

No decorrer dos anos 1930 esse circuito de teatro crítico e profissional que se formava tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro passava por mudanças paulatinamente e como consequência disso se daria uma percepção de novos trabalhos internacionais, o surgimento de novos sujeitos que integrariam esses circuitos, principalmente aqueles que vinham com um contato com a cena europeia renovada e de novas propostas cênicas. Nesse sentido, foram aparecendo cada vez mais críticas[7] públicas desses novos artistas amadores, que adquiriam uma legitimação discursiva em um meio comum acerca das produções profissionais de teatro vigentes e cada vez menos hegemônicas esteticamente no Brasil. Como aquelas críticas que partiram de Alfredo Mesquita em São Paulo e as de Pascoal Carlos Magno no Rio de Janeiro. Críticas estas que seriam mais evidentes em um momento em que se iniciava o controle do Estado à ribalta nacional, com instituições de censura e fiscalização usando-a como veículo de publicidade de governo e com subvenções inéditas para o teatro brasileiro. Assim nasceu em 1937, na ditadura do Estado Novo de Vargas, o Serviço Nacional de Teatro – SNT -, sob a direção de Abadie Faria Rosa, que ficaria subordinado ao Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema. Instituição que causaria um reboliço positivo momentâneo no meio teatral e frustrante depois, obviamente frustração mais sentida no Rio de Janeiro do que em São Paulo que provavelmente não esperava tanta cordialidade por parte dos órgãos fiscalizadores da ditadura de Getúlio Vargas.

Essas críticas que tinham como foco as produções de revistas e de *vaudevilles* importadas, a dependência dos espetáculos para com a imagem dos atores consagrados do período, a negligência das companhias profissionais que davam continuidade para a baixa qualidade da produção artística oferecida, a não preocupação com as outras artes que compõem o espetáculo, práticas tradicionais do teatro brasileiro como visto desde a época do regime imperial, partiam de novos grupos amadores que com o advento da segunda guerra mundial conquistavam peças individuais importantes com a vinda de profissionais do circuito de teatro europeu para o Brasil. Outro importante foco germinador de novos grupos e novos artistas amadores foram as Faculdades e Universidades de Ciências Sociais e Humanas, que, principalmente em São Paulo, não só contribuíram para a emergência dessas críticas, como foram determinantes para a consolidação de uma nova sensibilidade com o modo de ser da atividade artística teatral, abrindo assim uma "nova época" para o palco nacional.

Referências Bibliográficas

AMERICANO, Jorge. **São Paulo nesse tempo** (1915 – 1935). São Paulo: edições Melhoramentos, 1962.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FERREIRA, Procópio. Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. O efêmero e o Perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MATTOS, David. José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista**: Teatro e TV em São Paulo 1940 – 1950. São Paulo: Códex, 2002.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2000.

PEREIRA, Vitor Hugo Adler. **A musa Carrancuda:** teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRADO, Antonio Arnoni (org..). **Libertários no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Editora da Unicamp 1993.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n.13, 1994.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e Convenções. Campinas: UNICAMP, 1991.

NOTAS

[1] Pseudônimo adotado pelo jornalista quando o mesmo escrevia na revista O Pirralho de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade, De forma satírica e em franca referência aos ítalo-paulistas que habitavam e faziam parte da formação cultural da cidade, Salgado mimetizava, ao lado de Oswald e do caricaturista Voltolino, os dialetos e a cultura dos imigrantes da cidade (MATTOS, 2002).

[2] Que seria consagrada por Assis Chateubriand anos depois, em 1950, como madrinha da televisão no Brasil (MATTOS, 2002).

[3] Acerca desse momento e desse tipo de produção da cultura paulistana, verificar: AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse Tempo* (1915 – 1935). São Paulo: edições Melhoramentos, 1962.

[4] Freitas Vale também foi um poeta simbolista, era comum usar do pseudônimo Jacques d' Avray quando recitava poemas nos encontro literário-musicais.
[5] Sobre este tema verificar: LIMA, Mariangela Alves; VARGAS, Maria Thereza. Teatro Operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni (org..). *Libertários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
[6] Mesquita estivera entre os anos de entre 1935 e 1937 em Paris estudando teatro em diversos cursos renomados como o ministrado por Louis Jouvet no Théâtre de L'Athenée, outro ministrado por Gaston Baty, no Théâtre de Montparnasse, entre outros no Collège de France, na Sorbonne e na Escola do Louvre.
[7] Verificar PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *A musa Carrancuda – teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.